

# A MEZTELEN FÉRFI

# A MEZTELEN FÉRFI

## Tanulmányok

~

LENTOS Kunstmuseum Linz

Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

# A MEZTELEN FÉRFI

STELLA ROLLIG/ BENCSIK BARNABÁS	
Előszó . . . . .	7
SABINE FELLNER	
A meztelen férfi – egy tabu. . . . .	11
CHRISTINA VON BRAUN	
Meztelenség, szégyenérzet, férfiaság . . . . .	25
PAULA DIEHL	
A meztelen test a nemzetiszocializmusban . . . . .	37
PETER WEIERMAIR	
A homoszexuális tekintet	
A férfi akt mint a homoszexuális vágy tárgya. . . . .	47
ELISABETH NOWAK-THALLER	
Az Új Ádám a természetben . . . . .	55
STELLA ROLLIG	
A férfi a kamera előtt. . . . .	69
TURAI HEDVIG	
A meztelen férfi – innen nézve . . . . .	75
ANDRÁS EDIT	
Parancsra álmodom vagy szabadon? . . . . .	83

## „Parancsra álmodom vagy szabadon?”<sup>1</sup>

### Képzeletbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon<sup>2</sup>

A szocialista rendszer összeomlását követően az egykori keleti blokk országaiba is beszivárgott a társadalmi nemi szerepek (gender) vizuális reprezentációjának kutatása nemcsak kortárs művészeti, de történeti vonatkozásban is, amit a *Gender Check Reader*<sup>3</sup> foglalt egybe, és aminek eredményeire épült 2009-ben a *Gender Check* kiállítás.<sup>4</sup> A gender-szemponutú megközelítés nálunk a kilencvenes évek közepén kezdődött a trendre reflektáló kortárs művészet interpretációjaként a kurátori tevékenységben<sup>5</sup> és a műkritikában<sup>6</sup>, a hazai tudományos igényű művészettörténetírásban azonban a mai napig legitimitási problémákkal küzd ez a megközelítés; nem része az oktatásnak, s az alapművek fordítása híján a vonatkozó diskurzus kevésbé és kevesek által ismert és használt, a történeti kutatásban pedig szinte ismeretlen. Ennél fogva még az új évezredben született, tudományos ambíciókkal íródott műveket is áthatják a legitimációs nehézségek, melyek retrospektíve jól felismerhetők a módszer, illetve megközelítés elfogadtatására irányuló stratégia és retorika elemeiben.

Sturcz János *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig* című kötete<sup>7</sup> a kilencvenes évek hazai művészetének egy szegmens, a testhasználat mentén való feldolgo-

- 
- 1 A cím eredete: Hajas Tibor: Réomásomgyár, in: F. Almási Éva (szerk.): *Hajas Tibor szövegek*. Enciklopédia kiadó, Budapest, 2005, 239.
  - 2 Jelen tanulmány a 2009-ben megjelent angol változat, Do I Dream Freely or on Command? Imagined Masculinity in Socialist Hungary, in: Bojana Pejić (szerk): *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2009, 100–104. javított, bővített magyar nyelvű szerzői fordítása.
  - 3 Bojana Pejić and ERSTE Foundation and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (szerk): *Gender Check. Reader. Art and Theory in Eastern Europe*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010.
  - 4 Pejić, 2009, i. m.
  - 5 *Vizpróba*. Kiállítás sorozat, kurátor: András Gábor. Óbudai Társaskör, Budapest, 1995.
  - 6 András Edit, András Gábor (szerk.): *Vizpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben*. Óbudai Társaskör, Budapest, 1996; András Edit: Fájdalmas búcsú a modernizmustól. Az átmenet időszakának terhei, in: *Omnia Mutantur*. (katalógus) XLVII. Velencei biennále magyar pavilon, 1997.
  - 7 Sturcz János: *A heroikus ego lebontása. A művész teste mint metafora a magyar művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

zása és kanonizálása érdekében íródott 2006-ban, s a politikai rendszerváltást követő új kortárs művészeti szemlélet és tendenciák térnyerése mellett érvelt a korábbi, megcsontosodott modernista művészeti szemlélet ellenében, amely akadályává vált az újabb kritikai elméletek és szempontok begyűrűzésének. Ennél fogva a módszer egyfelől a nemzetközi törekvésekkel állítja párhuzamba a hazai fejleményeket, másfelől ellenpontozza azokat a korábbi megnyilvánulásokkal. A nemi identitás problémája körül forgó kilencvenes évek szemlélete számára a heroikus ego lebontása a hetvenes, nyolcvanas évek által meghatározott művészszerepek dekonstrukciójára irányult. A női nemi szerepek vonatkozásában alapvetően azok nemléte, hiánya a kiindulási pont, míg a férfi szerepek vonatkozásában az elrugaszkodást jelentő referenciapontot, a heroikus férfi egót megtestesítő Hajas Tibor, aki Sturcz elemzésében a hetvenes, nyolcvanas évek macsó normativitását, az etalont képviseli, s amelynek dekonstrukciója a kilencvenes években került napirendre.<sup>8</sup>

A férfiaság társadalmi konstrukcióit vizsgálva a kilencvenes években bekövetkezett szemléletváltás radikalizmusát Sturcz Kodolányi Sebestyén 1990-ben készült *Önarcképével* szemlélteti, s a „korábbi heroikus, az erőszakkal szembeni küzdelemből mindig diadalmasan és szépségesen kikerülő performerek én-képével” a „pufi és petyhüdt, minden ízében erőtlen és passzív... nőkkal azonosított tulajdonságokat” hordozó attitűdöt állítja szembe. Sturcz bipoláris, direkt fekete-fehér ellentétpárba helyezi a Kodolányi képviselte feminizált testet, „amely a macho normák elutasításának merészségét” mutatja, Hajas 1979-ben készített démonizált *Lou Reed Total* című, a „macho exhibicionizmus határát súroló” önarcképével. Elemzésében Hajas „a csupasz altestű schiele-i önarcképekhez és saját performanszaihoz hasonló kopár környezetben és öltözékben, fehér fal előtt, aszketikusan karcsú, de erőtlől duzzadóan izmos testét félig lemeztelenítve, letolt nadrágban nemi szervét szemlére kitéve jelenik meg. Inge alól hatalmas pénisze csüng alá, s bár szemét divatos fekete napszemüveg takarja, ez csak arra szolgál, hogy nemi potenciáján és a férfi nemi működés gépiességére utaló autóval való játék blaszfémiáján cinkos-kajánul mosolygó arcának »ördögi« vonásait erősítse.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Hazai kontextusban a „nagy generáció” bénító súlya és a színen lévő kortárs művészet boldogulása és láthatósága érdekében alkalmazott stratégiai módszer a könyv készülése idején számomra is érthető és elfogadható volt a kötet szakmai lektoraként. A *Gender Check* kiállítás számára, annak magyarországi biztosaként végzett kutatómunkám során azonban egészen más, jelen tanulmányban ismertetett eredményre jutottam Hajas gender alapállásának és szerepének megítélésében.

<sup>9</sup> Sturcz, i. m. i. m. 59.

Míg a testhasználat vonatkozásában Hajas Tibor performanszait a hazai modernista (avagy avantgárd) szemléleti alapon álló kutatás többnyire az univerzálisnak és nem-nélkülinek tételezett test fizikai határainak feszegetéseként értelmezi, a társadalmi nemi szerepek konstrukcióját elemző frissebb szemléletű, s a gender-diskurzusra alapozó újabb kutatások viszont hajlamosak Hajast a kelet-európai macsó férfiként tételezni, de legalábbis olyasvalakiként, aki inkább a hagyományos nemi szerepek megerősítésében, semmint felforgatásában érdekelt.

Piotr Piotrowski *Identitáspolitika. Férfi és női body art* című tanulmányában olyan művekkel foglalkozik, amelyek felforgatták a hivatalos hatalmi status quo-t a szocialista Kelet-Európában.<sup>10</sup> Kiinduló tétele az az általánosan elfogadott nézet, hogy „a fallocentrikus kultúrákban, amely a férfiaságot az aktivitással kapcsolja össze, a férfi test minősül az aktív testnek, amely képes helyzetet teremteni.”<sup>11</sup> Meglátása szerint a szocialista régióban a férfiak által művelt body art alapvetően megfelelt a konvencionális férfi szerepeknek, és nem nyújtotta azok kritikáját. „Legfeljebb a társadalmi magatartásmintákkal szemben jelentettek kihívást, de nem kérdőjelezték meg a tradicionális identitáspolitika filozófiai alapjait.”<sup>12</sup> Tanulmányában Hajas ebbe a kategóriába sorolódik. Ion Grigorescu és Jerzy Bereś kivételesnek tekintett stratégiáit elemezve viszont amellet érvel, hogy ugyan különböző mértékben, de mindkettő kritikus volt a fennálló társadalmi renddel szemben. A nyugati pályatársakkal ellentétben, akik a tradicionális társadalmi nemi szerepek határainak átlépésével a feminizmus második hullámára reflektálva feminizálták testüket, a román Grigorescu a nemi szerepek megváltoztatásával és összezavarásával a szocialista patriachális autoritást kezdte ki. *Szülés* című munkájában, Piotrowski szerint degradálja a hatalmi jelölőt, a falloszt, amennyiben annak fizikai változata a maga esetlegességével és kiszámíthatatlanságával jelenik meg: „A nemi különbségek ilyenfajta destabilizálása alapvetően felforgató természetű, amennyiben feltárja a hatalom legitimációjának konvencionális karakterét, de egyúttal azt is sugallja, hogy ezt a hatalmi rendet meg lehet változtatni.”<sup>13</sup> Bereś, Piotrowski tipológiája szerint ugyan nem kérdőjelezi meg a hagyományos férfiszerepeket és aktív szubjektum voltukat, ahogy azokat a privilégiumokat sem, amelyek evvel a domináns szereppel és társadalmi

<sup>10</sup> Piotr Piotrowski: The Politics of Identity: Male and Female Body Art, in: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. Reaktion Books, London, 2009, 353.

<sup>11</sup> Uo. 394.

<sup>12</sup> Uo. 384.

<sup>13</sup> Uo. 384.

pozícióval együtt járnak, „de a kommunista valóságot opponálja az által, hogy azt egy másik hagyományos szerepre, a lengyel nemzeti szerepre cseréli.”<sup>14</sup> Hozzátehetjük, megfelelően annak, hogy a maszkulinitás és nacionalizmus kéz a kézben járnak.<sup>15</sup> Hajas performanszait nem elemzi gender-összefüggésben, azokat a test fizikai tűrőképességét tesztelő performanszoknak tekinti, s mint ilyen nemiségüket nem taglalja.<sup>16</sup>

Esettanulmányomban Hajas említett *Lou Reed Total* képét kívánom újbóli vizsgálat tárgyává tenni, s amellet érvelni, hogy Sturcz stratégiai meggondolású, ám leegyszerűsítő és névértéken vett értelmezésével szemben Hajas attitűdje és művészi alapállása jóval összetettebb, ha azt a férfitanok elmélete, s a férfikutató-sok felől<sup>17</sup> és az irodalmi tevékenységével összeolvasva elemezzük. Piotrowskival ellentétben azt kívánom kimutatni, hogy nemcsak a test feminizálása szolgálhat felforgató stratégiaként, hanem a férfi szerepek geopolitikai kontextualizálása is, továbbá, hogy a férfi szerepek reprezentációi sem feltétlenül megerősítései a fennálló, férfiuralomra építő status quo-nak. A feminista alapvetéssel szemben, amely kizárólag nőkre alkalmazza a „személyes egyben politikus is”<sup>18</sup> tételét, azt kívánom bizonyítani, hogy a személyes férfikézben is lehet politikus.

Kutatásaim alapján socialista viszonyok között az egyenjogúsító rendelkezések és a női emancipációt hirdető hivatalos retorika ellenére, a nemi egyenlőség ideális állapota távolról sem létezett a paternalista, autoriter socialista rendszerben: a nőknek és férfiaknak egyaránt voltak veszteségeik, s egyformán illúziók áldozatai voltak. Tanulmányomban a férfiak veszteségeire és vágyaira kívánok fókuszálni<sup>19</sup> Hajas Tibor fotográfiájának „közeli olvasata” révén, azokra a vizuális

„elszólásokra”<sup>20</sup> alapozva, melyek önkéntelenül is az állam által szabályozott nemi szerepekkel való azonosulás nehézségeiről, frusztrációkról és elégedetlenségekről vallanak, s amelyek rejtett vágyakban és fantáziákban öltenek formát.

A kisméretű Hajas fotó, melynek tudomásom szerint két változata is létezik<sup>21</sup>, a művész retrospektív kiállításáról<sup>22</sup> éppúgy kimaradt, mint a performanszokat dokumentáló, s teljességre törekvő fotóalbumból.<sup>23</sup> A fotó reprodukciójának hiánya a katalógusokban és könyvekben Sturcz szerint a „magyar művészettörténeti közélet prűdériájával”<sup>24</sup> magyarázható. Mellőzésének oka véleményem szerint az is lehet, hogy a rejtélyes és határozottan zavarbaejtő, az életműben meglehetősen egyedülálló önarckép a művészet berkein kívüli magáncélú, nem nyilvánosságra szánt „családi” fényképnek minősülhetett. Ha azonban a Hajas életmű szerves részét képező, és a képzőművészeti tevékenységével egyenrangú irodalmi műveire, írásaira támaszkodunk, nem gondolhatjuk, hogy magánfotóval lenne dolgunk. „...a fotó hiánya olyan, mint a víz-, gáz-, villanyszolgáltatás megszűnése egy nagyvárosban. Megszűnik a kommunikáció a külvilággal. A bizonyíték nélkül maradt történet, amely nem éri el a rémhír közérdekűségét, nem egyszerűen magánügyg; titkos történetté, hallucinációvá válik – és azzal mindenkinek saját magában kell elboldogulnia.”<sup>25</sup> – vallja Antonioni *Nagyítás* című filmje vetítésének bevezetőjében. Portréfotója kommunikációs eszköznek tekinthető, olyannak, amely figyelmes olvasatot kíván, tekintve, hogy a művész abszolút tudatában volt a fotó cseppet sem objektív voltának, s hogy annak lényegében rejlik a szerepcserék, szerepváltoztatások végtelen lehetősége: „A fotó ösztöznöz, hogy a férfiból nő lehessen, fiatalemberből öreg; a fiúból saját anyja, az idegenből egy másik idegen, akivel csak annyi kötötte össze, hogy hasonlított rá. A személyiség határainak átlépése korlátainak átlépésére uszít.”<sup>26</sup> Nyugat-európai és főleg ame-

<sup>14</sup> Uo. 386.

<sup>15</sup> Lásd erről: Joana Nagel: Masculinity and nationalism: gender and sexuality in making of nations. *Ethnic and Racial Studies*, 1998/2., 242–269. Nem véletlen, hogy olyan kortárs munkákban, amelyek a nacionalizmus kritikáját célozzák, a maszkulinitás kérdése is terítékre kerül, mint például a Kis Varsó *Lélekben tomboló háború* című projektjében. Lásd Spengler Katalin (szerk.): *A kortárs művészet XXI. századi legjei*. Absolut Media Zrt, Budapest, 2012, 020–024. vagy Martin Piaček a *Nemzet fiai* című fotósorozatában. Lásd András Edit: Köztéri emlékművek a történelmi múlt (és jövő) konstruálásában, in: Kukla Krisztián (szerk.): *Centrum és periféria. Határ menti perspektívák, kulturális regionalizmus, kortárs vizuális kultúra*. Cepevit, Modern, Debrecen, Oradea, 2011, 140–141.

<sup>16</sup> Piotrowski, i. m. 366–367.

<sup>17</sup> Lásd erről magyarul: Hadas Miklós: *Férfikutatósok. Szöveggyűjtemény*. TÁMOP online szöveggyűjtemény, 2011.

<sup>18</sup> Carol Hanish: The personal is political. *Feminist Revolution*, 1969, March, 204–205.

<sup>19</sup> A nők „veszteségeiről” lásd András Edit: A kávédarálótól a szputnyikig. Tárgykultúra és nő az ideológia szolgálatában. *Ars Hungarica*, 2011/3, 38–53.

<sup>20</sup> Lásd Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopatológiája*. Cserépfalvi, Budapest, 1992.

<sup>21</sup> A Sturcz János könyvében közölt felirat nélküli változat a szerző vélekedésével ellentétben első ízben nem a könyvben, hanem a *Fotó* című folyóiratban jelent meg: Portfolio. Gyetvai Ágnes beszélgetése John P. Jacobbal (1986). Foto, 1987/6. <http://www.ligetgaleria.c3.hu/38.htm>

<sup>22</sup> Baksa-Soós Vera és Úveges Krisztina (szerk.): *Kényszerleszállás–Hajas Tibor retrospektív kiállítása (1946–1980)*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2005. A felirattal ellátott, s jelenleg a Ludwig Múzeumban letétbe helyezett fotó első ízben a *Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern European Art*. kiállításon (MUMOK, Bécs, 2009–2010) került bemutatásra.

<sup>23</sup> Beke László (szerk.): *Képkorbácsolás–Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái*. MTA MKI Budapest, 2004.

<sup>24</sup> Sturcz, i. m. 58.

<sup>25</sup> A zsákcucába jutott képzelet, in: F. Almási, i. m. 233.

<sup>26</sup> F. Almási, i. m. 294–295.

rikai pályatársaival<sup>27</sup> szemben ő nem lépte át a nemi határokat, amelyeknek elvi adottságait felismerte, hanem a műfaj más potenciáljait hasznosította. Az egyik ilyen fotóban rejő lehetőség az elfojtott vágyak, vágyfantáziák felszínrehozása, vizualizálása, illetve a rémálmok megjelenítése, mintegy azok kivetítése. A fotó számára egyben a szabadság médiuma is volt, a valóság ellentéte, és nem annak pusztá dokumentációja. Ahogy egy 1980-ban készült interjúban maga megfogalmazza: „mennél kevésbé tudod megélni a valót – holott mindenképpen keresztül kell menned rajta –, annál inkább éled meg valamilyen műfajban, jelekben, mondhatom: művészetben.”<sup>28</sup> Egy másik, performanszról írott esszéjében a művésznek a valósághoz való viszonyát, mint a valóság és a képzelet közötti folyamatos határátlépést, perspektívaváltást írja le. A fizikai realitásnak nincs elsőbbsége számára, az könnyedén felváltható egy másikkal, a művész által teremtett, ám éppoly fontos realitással, az álmok, víziók valóságával, sőt a művész saját világából nézve a fizikai valóság az, amely könnyedén szétporlik és válik káprázattá: „A performer belép saját víziójába. Onnan visszatekintve minden létező pusztá káprázat, hallucináció, alacsonyrendű valóság. Minden alacsonyabb létfokon áll, mint amit megélni érdemes. Két túlvilág, két pokol mered egymásra.”<sup>29</sup> *Szó-gettó* című költeményében végtelen varicációját nyújtja az álom előszóval rendelkező, s általa kreált fantázia szóösszetételeknek, melyeket az álomrealizmussal zár, egyenlősítve azt az utópiával: „Álomrealizmus = utópia.”<sup>30</sup> Az ő utópiája nem egyszerűen csak különbözik a kommunista utópiától, de úgy vélem, „álomrealizmusa” egyenesen aláássa és felforgatja a hivatalos utópia rejtett és tabuként kezelt, illetve természetesnek, adottnak tekintett elemeit. Mellbeverő, meglepő szókimondó kitétele – „Parancsra álmodom vagy szabadon?” – a szocialista rendszer totális kontrollra törekvő mechanizmusa működésének lényegét veszi célba.<sup>31</sup>

A keleti blokk országai a Szovjetunió nyomán szintén a kommunista utópia, a földi paradicsom jövőbéli megvalósításán fáradoztak, aminek letéteményese az állam és a kommunista párt vezetője volt, amely az álom megvalósítása érdekében totális megfigyelő és ellenőrző apparátust épített ki, amely behálóz-

ta az élet minden területét. Az erőszakapparátussal megtámogatott kollektív vízió a paternalista államtól való gyermeki függést, kiszolgáltatottságot eredményezett. „Szülői szerepében Sztálin apaként inkább anyai, nem büntető, s inkább gondozó, semmint fegyelmező. A szovjet családi dráma pre-Oedipális. Az anya/vezető iránti szeretet hiánya az, ami büntetéssel jár, ami lehetetlenné teszi a felnőtté válást.”<sup>32</sup> Jóllehet Susan Buck-Morss leírása a sztálinista Szovjetunióra vonatkozik, a hatalmi struktúra, az állam és polgárainak viszonya tekintetében megállapításai a szocialista Magyarországra szintén érvényesek. Következésképpen a hatalommal megféleltetett, tradicionálisan férfi konnotációjú köztér<sup>33</sup> azok számára nem áll rendelkezésre, akik nem osztoznak a kollektív delíriumban, még kevésbé azok számára, akik az állam által ellenőrzött álom-gépezeten kívül tevékenykednek, avagy akiről azt tartják, hogy ezt teszik.

Hajas portréjának színtere hangsúlyozottan hatalmat nélkülöző, női konnotációjú magántér<sup>34</sup>, s ennyiben a művész köztérről való kirekesztettségét reprezentálja. A kép háttéréül szolgáló tér a női magánterek vonatkozásában is a legszentebb és leginkább tiszteletben tartott, kitüntetett pozíciójú tér: egy gyerek-szoba. Fiúgyermek szobájáról van szó, amit a szétszórt fiús játékok nyilvánvalóvá tesznek. Ebben az összefüggésben a felnőtt férfi által irányított játékautó az erektált nemi szerv ellenére sem a „férfi nemi működés gépiességére” utal, ahogy elemzője, Sturcz véli, hanem sokkal inkább a férfiaság infantilizált természetére szocialista viszonyok között. Tételezve a valóság és fantáziavilág közötti átjárást, ahogy arról Hajas korábban idézett írásai tanúskodnak, a dichotómiában a gyerek-szoba a tündérmesék és fikciók világát képviseli, így a nemi szerv, s általa a maszkulinitás biológiai, testi prezentálása a helyszín révén a fantáziavilágba tevődik át. A képet külsődleges jegyei alapján nem lehet blaszfémiaként, a gyerek- és gyerek-szoba meggyalázásaként értelmezni, minthogy a jelentés átfordul és a művészre, a jelenet aktív szereplőjére vonatkozik. Amennyiben a közszemlére kitett „hatalmas pénisz” a képzeletbeli maszkulinitás jelölője, a kép üzenete, hogy a kiváltságok, amelyek annak szimbolikus megfelelőjével, a fallosszal együtt járnak, csak az álmokban és vágyakban állnak rendelkezésre. A képzeletbeli „privát” maszkulinitásnak kompenzatórikus funkciója van, amennyiben kárpótol a szocialista köztér birtoklásának és az avval járó domináns szerepnek a hiányáért.

27 Duchamp, Andy Warhol és mások.

28 F. Almási, i. m. 424.

29 Performance: A halál székszepilje 1. (A kárhozat esztétikája). Uo. 330.

30 Uo. 129.

31 Ismail Kadare albán író szintén az álmokat használja a totális ellenőrzés és megfélemlítés metaforájaként Enver Hoxha sztálinista Albániája vonatkozásában két évvel később, 1981-ben írt könyvében. Ismail Kadare: *Az álmok palotája*. Ulpius-ház kiadó, Budapest, 2003.

32 Susan Buck–Morss: *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. MIT Press, Cambridge –London, 2002, 197.

33 Jane Pilcher and Imelda Whelenhan: *50 key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications, London, 2004, 124–128.

34 U.o.

A kárpótlás azonban nem teljes értékű, ahogy a magántér sem tud teljes biztonságot és védelmet nyújtani a művész számára; a rémálmoktól nem tud szabadulni, mint ahogy nem tud elmenekülni a mindent látó szem, s a mindent átható ellenőrző rendszer elől sem. Szorongásait, félelmét szívszorító, szikár sikolyokba, segélykiáltásokba tömöríti *Ellenpont* című költeményében:

„Az alábbi költeményt Ön egy szobában olvassa.  
 Felhívjuk figyelmét arra, hogy a szoba távolról sem emlékeztet egy sötétzárkára.  
 A szoba nem hasonlít egy zuhanó repülőgép belsejére.  
 A szoba nem hasonlít egy gázkamrára.  
 A szoba nem hasonlít egy vágóhídra.  
 A szoba nem hasonlít egy ketrecre.  
 A szoba nem hasonlít siralomházra.  
 A szoba nem karantén.  
 A szoba nem csapda.

Szükségesnek tartjuk figyelmeztetni Önt, hogy a szoba nem áll lángokban.  
 Az Ön halálordítása az, ami a szobában nem hallatszik.  
 A vér nem fagy meg az ereiben. Az emberi test átlagos hőmérséklete  
 +36.6 fok Celsius.  
 Az Ön holttestét nem áll módunkban azonosítani.  
 Az Ön özvegyét és árváit nem áll módunkban támogatni.  
 Felhívjuk figyelmét arra, hogy a szobát nem tartjuk utolsó menedéknek.  
 Ön nem távozott ismeretlen helyre.  
 Ön nem követett el semmit.  
 Önt nem keresi a rendőrség.  
 Ön itt nem bujkál. Ön itt nem lapul meg.  
 Ön nem fojtja vissza a lélegzetét.  
 Önt nem veri ki a verejték.  
 Önnek nem gyorsul a szívverése, hallva a közeledő lépteket.  
 Ön itt egyszerűen csak ül, az Erzsébet-hídtól ugyanolyan távolságra, mint  
 az olvasás kezdetén...”<sup>35</sup>

<sup>35</sup> F. Almási, i. m. 121, 122.

A költeményben minden önmaga ellentétébe fordul: a szoba számára tehát sötét zárka, zuhanó repülőgép, gázkamra, vágóhíd, ketrec, siralomház, karantén, csapda és nem is az utolsó menedék. A művészeti módszer okán azt az sem vehetjük szó szerint, amikor újólag felhívja figyelmünket arra, hogy „a szobában levő tárgyak nem jelentenek semmi különöset. Önnek itt nem kell megfejtenie semmit.”<sup>36</sup>

Hajas Tibort 19 éves korában, 1965. október 23-án helyezték előzetes letartóztatásba a belvárosi galeri perének egyik fővádlottjaként. „A rendőrség hajnalban megjelent a Frankl család lakásán, és Bikit – ez volt a beceneve, így emlegették a ráállított besúgók is – kivonták a forgalomból, nehogy a nevezetesen napon közbotrányt okozzon társaival együtt.”<sup>37</sup> A másodfokon egy év nyolc hónapra enyhített büntetésből egy évet és két hónapot töltött börtönben (1966. december 22–ig) „folytatólagosan elkövetett izgatás”<sup>38</sup> miatt, de „a terhére felrótt cselekmények között kiemelten szerepelt irodalmi tevékenysége is: versei egy részét bűnjelként foglalták le.”<sup>39</sup> Ahogy letartóztatása előtt, úgy szabadulása után is ráállítottak állambiztonsági ügynököket, állandó megfigyelés alatt állt és folyamatosan készültek jelentések viselt dolgairól. Az ügynöki jelentésekből előre megszervezett titkos házkutatásokra is fény derült.<sup>40</sup> Egy 1967. márciusi jelentés beszámolója alapján félelmeitől ugyan még nem szabadult meg, de „a börtön hatása alól kezd felengedni, kicsit szabadabban mozog.”<sup>41</sup> Későbbi önéletírása nem azt igazolja, hogy elfelejtette vagy könnyen, gyorsan és sérülések nélkül túljutott volna a fiatalon börtönben töltött időszak traumáján, hanem inkább azt, hogy beleégtek ezek az élmények, és még 14 évvel később is kísértették. *Önéletrajzá*nak 1979. május 27-ei bejegyzésében – ugyanabban az évben, amikor az önarckép készült és egy évvel 34 éves korában bekövetkezett tragikus halála előtt – nagy erővel feltörnek benne a börtönben töltött időszak emlékképei: „Milyen gyakran kúsznak elő mostanában a börtön mindeddig szunnyadó képei, milyen gyakran kavarodik fel mindaz a zavaros üledék, amely fölött mindeddig többé-kevésbé biztonságban érezhettem magam; és milyen világos és átlátszó lesz sorra minden, milyen

<sup>36</sup> Uo. 127.

<sup>37</sup> Szőnyei Tamás: *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*. 2. Kötet, Noran könyvsház, Budapest, 2012, 42.

<sup>38</sup> Uo.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Szőnyei, i. m. 45.

<sup>41</sup> Szőnyei, i. m. 47.



reménytelenül és menthetetlenül értelmessé válik! Éppen elég egy tisztázatlan irányba tett fejmozdulat, egy ellenőrzés nélkül maradt perc, egy be nem kalkulált ajtócsapódás, hogy odalökjön a Markó utcai épület egyik első emeleti megőrzéses cellájába, ahol három köztörvényes bűnözővel kellett töltenem a tárgyalás előtti éjszakát. [...] Ütközet előtti éjszaka kellett volna legyen ez számomra, pihenni akartam, összeszedni a gondolataimat, felkészülni minden másnapi eshetőségre, még egyszer végigpróbálni az eljátszandó szerepet, hogy hibátlan és hiteles alakítást tudjak nyújtani; aludni akartam, hogy mint egy sportoló, felkészülten és jó kondícióban jelenhessek meg, beleszólhassak a felettem hozott ítéletbe; nevetséges és ártatlan voltam. Ez az éjszaka azonban része volt annak a kemény kiképzésnek, ami leszoktatott erről, ami felnőtté tett; semmi nem lett mindaból, amit elterveztem, egy hallucinációba kerültem, amihez semmi közöm nem volt, mégis körülvett, beborított, és most derült ki, hogy a sajátommá is vált.”<sup>42</sup> 1978-ban írt *Roberta* című filmtervbeadványában a történet egy börtöncellában játszódik „pontosabban egy életfogytiglanra ítélt bűnöző kétségbeesett és kapkodó képzeletében, mely álmokkal, emlékekkel és hallucinációkkal tapétázza ki a lágy ház, a romlékony emberi sors számára túlságosan kemény falakat, narkotizálva önmagától és végleges helyzetétől, narcizmusában a leglehetetlenebb menekvést választva: a költészetet. ...Két alkalommal érkezik zárkatársa, de egyikkel sem sikerül elfogadható kapcsolatot találni, nem is ambicionálja; ugyanolyan fantomképek, mint mindenki, akinek lehetősége van visszajutni az életbe...”<sup>43</sup> Megjegyzendő, hogy elképzelései szerint a filmzenét Bruckner és Mahler mellett Lou Reed és a Roxy Music szolgáltatta volna.<sup>44</sup>

Harun Farocki *Börtönképek* (2000) című filmje egy mozifilmekből, dokumentumfilmekből és megfigyelő kamerák anyagából összevágott montázs, melyben a megfigyelő kamerák „a normákat és az azoktól való eltéréseket, devianciákat mutatják meg.” Farocki olyan jeleneteket használ, amelyekben a börtön „[...] a szexuális erőszak színhelyeként jelenik meg, s ahol az emberi lények meg kell magukat teremtsék úgy is, mint emberek és mint munkások.”<sup>45</sup> A film narrációjában egy helyütt elhangzik, hogy a raboknak semmi egyébük nem volt, mint a testük, de az sem ért sokat. A kitétel minden bizonnyal Foucault, a felügyeletről és büntetésről szóló alapkönyvéből származik, mely szerint „...társadalm-

<sup>42</sup> F. Almási, i. m. 166–167.

<sup>43</sup> F. Almási, i. m. 207.

<sup>44</sup> U.o.

<sup>45</sup> <http://www.farocki-film.de/>

inkban a büntető rendszereket a test egy bizonyos »politikai gazdaságtanába« helyezhetjük bele: nem erőszakos vagy véres büntetések mondanak ki ugyan, s még amikor »enyhe« módszereket használnak is, amelyek elzárnak vagy megjavítanak, mindig a testről van szó – a testről és erejéről, hasznosságáról és engedelmességéről, felosztásáról és alávetéséről.”<sup>46</sup> Az elemzés világossá teszi, hogy mindenfajta büntetés a testre vonatkozik: „Ellenvetésként felhozható, hogy a börtön, az elzárás, a kényszermunka, a fegyház, a kitiltás, a deportálás – valamennyi fontos helyet kapott a modern büntető rendszerben – mind mind »fizikai büntetés«: abban különbözik a nyilvános megkövetéstől, hogy a testet veszi célba, közvetlenül.”<sup>47</sup> Nagy hatású művében Foucault részletesen leírja a hatalomnak a test megbüntetésére irányuló technológiáit és működési mechanizmusait. Ebben a konstrukcióban a test a hatalom objektuma és célpontja és cseppet sem a hatalom hordozója. A képzelet szüleményei ellensúlyozzák a védtelenséget és kiszolgáltatottságot, ami mindig is utakat keresett magának a totális kontroll ellenében az elveszett férfiasság és hatalom visszaszerzése érdekében. A börtöntetoválások<sup>48</sup> az elveszett önbizalom visszaszerzésére irányulnak a férfiasság külsődleges jegyeinek hangsúlyozásával. A férfiasság durva, csiszolatlan jegyei vannak hivatva pótolni mindazt, amelynek egyéb elemeitől, privilégiumaitól az elítéltet megfosztották. A börtönben a pénisz közszemlére tétele a fizikai és biológiai értelemben vett nyers, testi férfiasságot jelenti, leválasztva azt annak transzformációjáról, transzcendens megfelelőjéről, a hatalmat és férfi privilégiumokat szimbolizáló falloszról. Jan Toomik észt művész *Láthatatlan gyöngyök* című videofilmje<sup>49</sup> azt a barbár ritust mutatja be cseppet sem álcázva, amelynek során a szovjet, majd poszt-szovjet börtönökben üveg vagy műanyaggyöngyöket ültettek be a férfirabok hímvesszejének bőre alá. A roppant fájdalmas rítus mint egy ősi beavatási szertartás volt hivatva visszaszolgáltatni az elvesztett férfiasságot, mely férfiasság azonban a fizikai próbatétel ellenére sem eredményezte a hatalom birtoklását. Ami a maszkulinitás modern értelmezését illeti, Lacan nagy hatású teóriája Freud pszichológiai vagy érzelmi viszonyokat vizsgáló alapállása helyett a szimbolikus folyamatokra

<sup>46</sup> Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. (Fordította: Fázsy Anikó és Csűrös Klára). Gondolat, Budapest, 1990, 36–37.

<sup>47</sup> Uo. 18.

<sup>48</sup> Kovács Ákos és Sztér Erzsébet: *Az orosz tolvajvilág és művészete*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994; Kovács Ákos és Sztér Erzsébet: *Tetovált Sztálin. Szovjet elítéltek tetoválásai és politikai karikatúrái*. Szeged, 1989.

<sup>49</sup> Jan Toomik: *Invisible Pearls*, video, 2004.

koncentrál, aminek értelmében az „apa törvénye” határozza meg a kultúrát és a kommunikáció lehetőségét. „A maszkulinitás itt nem empirikus tény (mint a klasszikus pszichoanalízisben), még kevésbé örök archetípus (mint Jung-nál). Inkább egy hely elfoglalója a szimbolikus és társadalmi viszonyokban. Az ödipális elfojtás létrehozza a szimbolikus rendnek egy olyan rendszerét, amelyben a fallosz (mint szimbólum, egyértelműen megkülönböztetve az empirikus pénisztől) tulajdonosa áll a központban.”<sup>50</sup> – összegzi a gender kutatások egyik alaptézisét Connell, a maszkulinitás legismertebb kutatója.

A *Fallosz jelentősége* című írásában Lacan a „potencia közszemlére tétele” nőinek tételezi, mivel kultúránkban az exhibicionizmus mindig a nővel asszociálódik.<sup>51</sup> Ami a reprezentációt illeti, a férfi nemiszerv megjelenítési titlalmát modern kultúránkban az indokolja, hogy a férfi nemiszerv (pénisz) csak szimbolikus, fallikus transzformációjában stabil, ellenben kiszámíthatatlan a maga fizikai valójában, legjobban tehát akkor tölti be hatalmi jelölő (fallosz) funkcióját, ha láthatatlan marad.<sup>52</sup> Evvel összhangban sem Hajas fényképén, sem Toomik videóján nincs elrejtve a pénisz, éppen ellenkezőleg: szemérmetlenül közszemlére van téve.

Foucault összekapcsolja a hatalom gyakorlását annak panoptikus voltával, s a börtönt olyan intézménynek tételezi, amely nemcsak a büntetés végrehajtásának helyszíne, de „egyúttal a büntetésüket töltő egyének megfigyelésének is a színhelye.”<sup>53</sup> A Farocki filmjében elhangzó, s Jean Genet *Chant d’amour* című filmjéből származó idézetben ez úgy fogalmazódik meg, hogy „a börtönőr nézi a börtöncella lakóit és látja őket maszturbálni. A börtönlakó tisztában van vele, hogy nézik, és hogy egy peep show performere.”<sup>54</sup> Toomik interjúalanyai szintén nem restelik a művész és kamerája számára bemutatni a rituálét, ahogy Hajas is tudatában van a fénykép „skopofil”, a látvány iránti vonzódást, s kukkolást ki-elégítő természetének, akárcsak a test központi szerepével a hatalom gyakorlá-

sában és a megfigyelésben.<sup>55</sup> Hajas számára autodidakta művészként (minthogy büntetett előélete miatt kizárták a felsőoktatásból), aki állandó megfigyelés alatt állt börtönévei után is megbízhatatlansága miatt, mert „gyűlöli a szocialista társadalmi rendet”, s mert ő is a „zavarkeltők” közé sorolódott, akik „különböző művészeti irányok képviselésén és hangoztatásán keresztül fertőzik környezetüket, elvonják a figyelmet a helyes irányvonalról”<sup>56</sup>, tisztában volt vele, hogy az egyetlen megbízható medium a test.<sup>57</sup>

A szexualitásra vonatkozó hivatalos attitűdöt, a szocializmus prudériáját ő egy extravagáns ellenkulturális gesztussal opponálja: erektált nemiszerve közszemlére tételeével a szocialista magánszféra egyik nagy becsben álló, védett sarkában, a jövőt szimbolizáló gyerekszobában. A provokatív gesztus akár a mindent kontrolláló államhatalmon vett vulgáris, durva revansnak is tekinthető. Az értelmezést komplikálja, hogy a képen keveredik és átfedésbe kerül a patriarchátus és a fallocentrizmus koncepciója.<sup>58</sup> Az előbbi értelmében ugyanis nincs szükség a nemiszerv felmutatására ahhoz, hogy a családfeői szerep igazolást nyerjen, míg a másik koncepció értelmében a versengés egyenrangú felnőtt férfiak között zajlik, holott a fotó kontextusában csak a hiányzó fiúgyermek a vetélytárs.

Hajas számára saját teste és a fotó jelentette a szabadság terrénumát – ahogy erről különböző szövegekben ő maga is ír – ez a szabadság azonban csak arra elég, hogy egy gyerekjátékot és saját nemiszervét működtesse.<sup>59</sup> Helyzete Toomik keményfiúinak helyzetével analóg. Ha a gyerekszobát az apa-fia-viszony kontextust jelző helyszínének tekintjük, a szimbolikus muníció, amivel a művész utódját el tudja látni, a szabadság hiánya, a hatalom hiánya és a felnőttéválás képtelensége, a bezáródás a gyermekkorba, amelyben a kontrollt az állampolgárait infantilizáló szocialista állam gyakorolja.

A kép címe, *Lou Reed Total* is a vágyott szabadságra utal, mely csak valamely képzeletbeli, alternatív önarcképen, „átöltözés” által érhető el, és mely úgyszintén totalitásra tart számot, azaz mindent uralni kíván, mint az a rendszer, amelyben

50 R. W. Connell: *Férfiak. Eltűnő szerepek.* (Fordította: Dudik Annamária Éva). Noran Libro, Budapest, 2012, 47.

51 Jacques Lacan: The Signification of the Phallus. [1958] In.: Lacan. *Écrits: A Selection.* Routledge, London, 1977, 281–291.

52 Lásd erről részletesen: Ernst van Alphen: Strategies of identification. In: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (szerk.): *Visual Culture. Images and Interpretations.* Wesleyan Univesrity Press, Hanover–London, 1994, 260–271.

53 Foucault, i. m. i. m. 337.

54 <http://www.farocki-film.de/>

55 Testi reakciókkal, a lélegzet visszafojtásával, verejtékezéssel, gyorsuló szívveréssel írja le saját reakcióit *Ellenpont* című versében.

56 Szőnyi, i. m. i. m. 50.

57 F. Almási, i. m.

58 Lásd erről: Ernst van Alphen: Migrant / Migrating Masculinities. In: Kathrin Becker (szerk.): *Masculinities.* Frankfurt am Main, 2005, 13–14.

59 Lásd erről: Amelia Jones: Dis/playing the Phallos. Male Artists Perform their Masculinities. *Art History*, 1994/4, 546–584.

született. Hajas nagy rajongója volt Lou Reednek, akinek megjelenéséhez, enigmatikus voltát hangsúlyozandó, attribútumszerűen hozzátartozott a sötét üvegű, átláthatatlan napszemüveg. Alighanem Hajas is ebből a meggondolásból és nem a divatot követve használt napszemüveget a képén, megszüntetve ezáltal minden lehetséges szemkontaktust nézőjével, teljesen kiszolgáltatva magát a nézői tekintetnek. Lou Reed kábítószer-dalait a szabadság magasabb fokának elérésére irányuló belső emigráció archetípusának tekintették<sup>60</sup> a fogyasztói kapitalizmus boomja idején. Hajast szintén a szabadságvágy vezérli, még ha más természetű is, egy sokkal zártabb és kontrolláltabb világban, amikor önmagát Lou Reed képében jeleníti meg.<sup>61</sup>

Lou Reed és a Velvet Underground igen nagy hatást gyakorolt a magyar underground popzenére a szocializmus ideje alatt.<sup>62</sup> „Ahogy New York szakadt világát a Velvet Underground dalai és Martin Scorsese erőszakos és nyomasztó filmjei reprezentálták, úgy Budapest alvilági életét az EPH, a Balaton, és a Trabant dalai közvetítették [...] az elnyomás, az üresség és az elidegenedettség képeiben.”<sup>63</sup> Hajas önarcképének életérzése ugyanabból az ellenkulturális milliőből táplálkozik, mint pop zenész társainak dalaié.<sup>64</sup>

60 „Reed drog-narratívái Baudelaire ismeretlen tengerentúli földekre menekülésének modern megfelelői, a *Heroin* pedig, Reed önkéntes belső emigrációjának archetípusa, a szabadság egy hasonló stádiumába tett utazás.” Jeremy Reed: *Waiting for the Man*. Picador, London, 1994, 4. Tudatmódosító kísérletei részeként Hajas is résztvett rendszeres társasági füvezésekben, néhány alkalmyszerű LSD-tripben. Széphelyi Frank György és Schulcz Katalin szíves szóbeli közlése.

61 Lou Reed sok tekintetben kultuszfigurája volt a hetvenes évek New York-i pop kultúrájának. Többek között őt tartották a bontakozó meleg-mozgalom paradigmaticus figurájának is olyan lemezei alapján, amelynek témája a nemi szerepváltás (pl. *Walk on the Wild Side, Make up*) vagy biszexualitás volt, illetve szinpadi perszónája alapján, amikor fekete rúzst tett magára, feketére festette a körmeit és fekete bőrbe öltözött. (Reed, i. m. 2, 13, 74–75, 91.) A sok művét átszínező erőszak és nőgyölölet (misoginy) talán szintén innen fakad. (Reed, i. m. 94.) Ami a Hajas-kép esetleg ilyen vonatkozásait illeti, a vasfüggöny mögött élő művész „Lou Reedről biztosan nem tudta, hogy a gay szcéna vezéralakja”. (Széphelyi Frank György és Schulcz Katalin szíves szóbeli közlése) Lou Reed roppant népszerűségét életrajzírója avval is magyarázza, hogy halállal foglalkozó dalai rezonáltak a hetvenes évek halálkultuszára. (Reed, i. m. 13.) Hajasnak ugyan nem voltak szuicid hajlamai testvére emlékei szerint, de performanszai, versei, írásai tele vannak a halálra tett utalásokkal, a haláltól való érintettséggel, ami más oldalról magyarázza, miért választotta Lou Reedet alteregóként.

62 Lásd erről: Anna Szemere: *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. Pennsylvania State University Press, University Park, 2001.

63 U.o. 115.

64 A magyar popzene nyilvános nem-hallhatósága párhuzamban áll Hajas önarcképének láthatatlanságával. „A Trabant zenekar soha nem adott koncertet, csak házilagos, meglehetősen kezdetleges felvételeket készített, amelyeket baráti körben terjesztettek. A Balaton koncertjei úgyszintén az otthoni, baráti körben zajló zenélés és együttlét intim, befeleforduló atmoszféráját hordozták. ... A Trabant szándékos kivonulása a köztérről megfelelt kirekesztettségüknek, és külön világuknak...” Szemere, i. m. 61.

Első látásra Hajas művészeti stratégiája alapvetően különbözött azon kortársaitól, akik a társadalmi nemi szerepek felforgatásával, férfi művészek esetében testük feminizálásával szimbolikusan destabilizálták a rendszer alapjait, amely a tradicionális nemi szerepekre és azok világos elkülönülésére épült. Hajas, meglehetősen egyedülálló módon, a létező szocializmus viszonyai között rendelkezésre álló férfi szerepkonstrukciókat veszi górcső alá, és láttatja azok roppant limitált és szabályozott voltát. Az ő interpretációjában a férfiasság visszaszoul a magánszférába, amely ahelyett, hogy az intimitás védett terepe lenne, egyfajta menekülés az agyonellenőrzött közélettől, az elnyomás, kitagadottság, marginalizáltság terénuma, és úgyszintén kontrollált és megfigyelt tér, amely a normalizáció legfőbb hatalmi intézményére, a büntetőintézmények konstrukciójára emlékeztet. Hajas portréja és Toomik videója kendőzetlenül tárja elénk a maszkulinitás rejtett jelentéseit szocialista és poszt-szocialista viszonyok közepette, ami csak akkor felel meg a hagyományos és hatalommal bíró, szabványos férfi szerepeknek, ha szó szerint értelmezzük őket. Az elemzett művek tanúsága alapján azonban az közel sem volt mindenki számára elérhető, és leginkább csak a képzeletben létezett. E művek megvilágítják a társadalmi nemi szerepek szocializmusbeli konstrukciójának rejtett vonásait, amely Patyomkin falu módjára csak mint homlokzat (retorika) létezett.

Amennyiben Hajas önarcképének helyszínét, a gyerekszobát az ország szimbólumának tekintjük, akkor arra szintén rávetülnek a börtön allúziók, amelyben a szabadság csak vágyálmokban, hallucinációkban, a képzeletben létezik. E művek alapjaiban rengetik meg a kommunista álomgyárat, és – Hajas kifejezésével élve – a rémálomgyárat teszik láthatóvá.

Az elemzett művek alapján figyelemreméltó és a lineáris összehasonlítás ellen munkáló keresztállás figyelhető meg a férfiasság különböző társadalmi és geopolitikai kontextusokban való megjelenítése terén. A nyugati társadalmakban a feminista mozgalom hatására elvesztett domináns szerep okozta krízis és trauma hatására a férfi nem válik „problémás nemmé”<sup>65</sup>, ami a hagyományos férfias vonások visszavételében, a test- és magatartásminták feminizálásban jelenik meg a művészetben, amelyet azonban a kilencvenes évek második felére és méginkább az új évezredben ellentétes irányú folyamat, egyfajta „remaszkulinizáció” követett.<sup>66</sup> Miközben a keleti blokk országaiban a hasonló

65 Lásd Judith Butler: *Problémás nem*. Balassi Kiadó, Budapest, 2007.

66 A „szuper man” alakjában testet öltő fallikus fantáziák kiélésének legfőbb műfaja a film. Lásd erről: Lynne Segal: *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. Rutgers University Press, New Brunswick, 1990.

stratégia az elemzésekben szubverzívnek, vagy rendszerkritikának minősült, fenti művek alapján megállapíthatjuk, hogy az ellentétes irányú stratégia is alkalmas szubverzióra, s bizonyos értelemben mélyebbre képes hatolni a szocialista rendszer működése, hipokrita voltának leleplezése és megértése terén. Egyúttal felfedik a művészi stratégiák direkt összehasonlítására alapuló interpretációs módszerek csapdáit és kitűnő példái annak, hogy bár stratégiáik gyökeresen különböznek az egyidejű és eltérő kontextusban született nyugati művészi produktumok stratégiáitól, nem kevésbé érvényesek.